



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Ondyny i meluzyny we współczesnej niemieckojęzycznej literaturze kobiet (Bachmann, Neuwirth, Frischmuth)

Author: Nina Nowara-Matusik

Citation style: Nowara-Matusik Nina. (2018). Ondyny i meluzyny we współczesnej niemieckojęzycznej literaturze kobiet (Bachmann, Neuwirth, Frischmuth). "Wortfolge. Szyk Słów" Nr 2 (2018), s. 9-29.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Nina Nowara-Matusik
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Ondyny i meluzyny we współczesnej niemieckojęzycznej literaturze kobiet (Bachmann, Neuwirth, Frischmuth)

Na morskiej toni pływały ondyny,
Młodych wędrowców wśród leśnej gęstwiny
Nęciła piosnka pięknej Meluzyny.

OPPMAN 1895: 131

Tytułem wprowadzenia: ondyny i meluzyny w przekazach mitologicznych i literackich

W przytoczonym cytacie z wiersza *Z dziejów świata* młodopolskiego poety Artura Oppmana nadprzyrodzone istoty – ondyny i meluzyny – stanowią integralną część średniowiecznego świata, w którym cudowność subtelnie przenika się z rzeczywistością. Wymieniając je nieomal jednym tchem, podmiot liryczny sugestywnie wskazuje na ich powinowactwo: ondyny i meluzyny jawią się jako stworzenia należące do żywiołów, piękne i bez troskie uwodzicielki. W sukurs przeczuciu poety idą opracowania naukowe, w których pokrewieństwo ondyn i meluzyn jest sugerowane już na poziomie definicji słownikowych: w *Słowniku wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych* Władysława Kopalińskiego przy haśle „ondyna” („boginka rzek i jezior w mitologiach północnych”¹) znajduje się odniesienie do hasła „meluzyna” („urodziwa czarodziejka z francuskich romansów średniowiecznych, przybierająca nie-

¹ <http://www.sloownik-online.pl/kopaliniski/CB6357E546936325C1256571007453AC.php> (14.01.2017).

kiedy postać półwęża albo syreny”²). Wymieniane często w jednym szeregu z nimfami, syrenami, rusałkami, boginkami i świteziankami ondyny i meluzyny są przyporządkowywane z reguły do kręgu istot fantastycznych związanych z wodą. O ile jednak takie zaszeregowanie nie nastrocza większych trudności, o tyle problematyczna staje się próba ustalenia ich genezy. Pewności co do ich proveniencji nie ma już ten sam Kopaliński, który w *Słowniku mitów i tradycji kultury* przy hasle „ondyny/undyny” podaje informację, że to „prawdopodobnie wytwór wyobraźni literackiej, przypisywany mitologiom północnym, także litewskiej” (KOPALIŃSKI 2011: 878), zaś leksem „meluzyna” opatruje wyjaśnieniem odwrotnym do tego, jakie znalazło się w *Słowniku wyrazów obcych*: tym razem „meluzyna” to „najsłynniejsza z czarodziejek folkloru starofrancuskiego” (KOPALIŃSKI 2011: 752). Odmienne ustalenia co do rodowodu meluzyny znajdujemy także u innych badaczy: przykładowo Iwona Rzepnikowska łączy ich genezę z mitologią grecką, celtycką, a nawet orientalną³.

Jedna z bardziej znanych charakterystyk ondyn, przytaczana do dzisiaj w opracowaniach naukowych, pochodzi od średniowiecznego lekarza i przyrodnika Paracelsusa. W rozprawie *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* (1581, Księga o nimfach, sylfach, gnomach i salamandrach oraz tym podobnych duchach) Paracelsus wyróżnia cztery rodzaje istot ponadnaturalnych: nimfy i ondyny, czyli duchy wodne, sylfy – duchy powietrza, gnomy – duchy podziemi oraz salamandry – duchy ognia. Ondyny, których naturalnym habitatem mają być rzeki i jeziora (słowo „unda” w języku łacińskim oznacza „falę”), są wedle niego istotami wiecznie poszukującymi miłości mężczyzny, gdyż dzięki zawarciu związku małżeńskiego mogą uzyskać upragnioną duszę (por. BORKOWSKA-RYCHLEWSKA 2007: 27). Podobnie jak inne, wymienione przez Paracelsusa istoty ponadnaturalne, tak i ondyny wkroczyły do historii literatury niemieckiej na fali romantycznego zainteresowania folklorem, mitologią i tym, co wymyka się poznaniu zdroworozsądkowemu. Jak twierdzi Elisabeth Frenzel, jako zindywidualizowana postać literacka ondyna pojawia się po raz pierwszy w baśni romantycznej *Undine* (1811) Friedricha de la Motte Fouqués⁴ (FRENZEL 1992: 647–649). O ile jednak z twierdzeniem Frenzel nie wypadnie nam się zgodzić – nimfy pojawiają się bowiem w literaturze niemieckiej już wcześniej (przykładem może być powieść *Die Saal-Nixe* Christiana Augusta Vulpiusa z 1795 roku), to bez wątpienia utwór Fouqués jest

² <http://www.slovník-online.pl/kopalinski/A56192BB517B507AC12565DA005A2EE.php> (13.01.2017).

³ Por. RZEPNIKOWSKA [b.r.publ.].

⁴ Wydanie polskie: *Ondyna*. Przeł. A. GÓRSKI. Lwów 1914.

jednym z najsłynniejszych dzieł niemieckiego romantyzmu, stanowiącym zarazem najczęstszy punkt odniesienia dla późniejszych realizacji tego motywu w literaturze niemieckojęzycznej. Fouqués opisuje w swoim utworze tragiczną miłość pięknej nimfy wodnej Ondyny do rycerza Huldbranda. Ondyna jest tzw. duchem żywiołu (*Elementargeist*) i może przybrać ludzką postać; nie ma jednak duszy. Otrzymuje ją, poślubiając Huldbranda, a zmiana jej statusu ontologicznego pociąga za sobą zmianę jej charakteru: z istoty kapryśnej i nieczułej staje się kochającą i zdolną do poświęceń małżonką. Lecz mimo jej oddania Huldbrand zdradza żonę, w efekcie czego Ondyna wraca do wody, by następnie zemścić się na niewiernym mężu, składając na jego ustach zabójczy pocałunek (por. FRENZEL 1992).

Motyw nimfy wodnej, ściągającej nieszczęście na zakochanego w niej mężczyznę, chętnie podejmują także inni niemieccy twórcy okresu klasyczno-romantycznego: Johann Wolfgang von Goethe (w znanej balladzie *Rybak* z 1779 roku), Ludwig Tieck (w dramacie *Das Donauweib* z 1808 roku), Joseph von Eichendorff (w wierszu *Spokojna dolina* z 1837 roku) czy Heinrich Heine (w *Pieśni o Lorelei* z 1823 roku). Warto w tym miejscu zaznaczyć, że słynna nadreńska syrena Lorelei nie jest — jak się powszechnie uważa — wytworem ludowej wyobraźni, lecz efektem literackiej kreacji. Na karty literatury została wprowadzona za sprawą Clemensa Brentana, od którego Heine motyw ten zapożyczył, przetwarzając go tak, iż do dzisiaj czytelnicy jego ballady wierzą w ludowe pochodzenie niemieckiej syreny⁵.

Fantastyczny motyw nimfy wodnej budzi nie mniejsze zainteresowanie twórców epoki realizmu: postać panny wodnej zaczyna pojawiać się w utworach literackich drugiej połowy XIX wieku z taką częstotliwością, że w odniesieniu do tego okresu mówi się nawet o „manii na punkcie nimf” (STEINKÄMPER 2007: 353). Przykładem takiej fascynacji może być powieść *Der Stechlin* (1898), pióra czołowego przedstawiciela realizmu poetyckiego Theodora Fontanego, który mianem Meluzyny oraz „ambiwalentną naturą” (MAZUR 2001: 171) mitologicznego pierwowzoru obdarza jedną z bohaterek swojego dzieła.

Podobnie jak ondyna, meluzyna jest legendarno-mityczną postacią związaną z żywiołem wody (oraz powietrza), i tak jak ona nie posiada — zgodnie z przekazem Paracelsusa (por. STEINKÄMPER 2007: 218) — duszy. Jej dokładne pochodzenie nie jest znane. Przyjmuje się, że początkowo meluzyna była dobrą wróżką, która z czasem przeszła na stronę zła (STUBY 1992: 73). Podobnie jak w przypadku ondyny, stałym elementem przekazów o meluzynie jest motyw tzw. *Martenehe*, a więc małżeństwa

⁵ Więcej na ten temat pisze Andrzej LAM [b.r.publ.].

istoty ponadnaturalnej z człowiekiem. W większości przekazów meluzyna poznaje swojego przyszłego męża w chwili, gdy ten staje na rozdrożu. Czarodziejka pomaga mu w trudnej sytuacji i zgadza się zostać jego żoną, lecz stawia mu przy tym jeden warunek: ten nie może oglądać jej ciała w wyznaczony przez nią dzień (z reguły jest to sobota). Gdy wabiony ciekawością ukochany mimo zakazu podgląda meluzynę w kąpieli, zszokowany odkrywa, że jej ciało od pasa w dół to ciało syreny (lub węża). Konsekwencją złamania tabu przez mężczyznę jest postępujący rozpad rodziny, ucieczka meluzyny (nimfa wypada przez okno i przemienia się w wietrzną istotę)⁶ oraz śmierć mężczyzny. Taką historię meluzyny przedstawiają dzieła literatury francuskiej i niemieckiej okresu średniowiecza, a najbardziej popularnym literackim przetworzeniem motywu meluzyny w języku niemieckim pochodzącym z tego okresu jest opowiadanie *Melusine* (1456) Thüringa von Ringoltingena, będące swobodną adaptacją francuskiego wzorca.

Niezależnie od tego, czy w przytoczonych utworach chodzi o rusałkę, nimfę czy też syrenę, postać kobiety-wodnego ducha zostaje wpisana w ten sam schemat narracyjny: nimfa wodzi na pokuszenie, sprowadza nieszczęście na mężczyznę, a następnie wraca do swojego żywiołu, stając się z czasem typem kobiety fatalnej, pozbawionej indywidualnych cech. W spowinowaczone z wodnymi istotami *femme fatales* obfituje szczególnie literatura niemiecka przełomu XIX i XX wieku, a za typową reprezentantkę epoki wilhelmińskiej można uznać nimfę Rautendelein, bohaterkę dramatu Gerharta Hauptmanna *Dzwon zatopiony* (1896), kapryśną i uwodzicielską czarodziejkę, która rozbija małżeństwo ludwisarza Henryka, by zabójczym pocałunkiem przypieczętować jego los (por. NOWARA 2006).

Zmiana paradygmatu:

opowiadanie *Ondyna odchodzi* Ingeborg Bachmann

Przełamanie tego schematu narracyjnego przynosi dopiero wiek XX za sprawą jednej z najbardziej popularnych pisarek niemieckiego obszaru językowego, doskonale znanej także polskiemu czytelnikowi⁷ – Ingeborg Bachmann. W utworze *Ondyna odchodzi* (pochodzącym z wydanego w 1961 roku zbioru opowiadań *Rok trzydziesty*), pisarka ukazuje

⁶ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że meluzyna jest także bohaterką śląskiej ludowej wyobraźni. Na Śląsku pojawia się przede wszystkim jako demon wiatru, dlatego nazywana jest wietrzną albo wiatrową panną. Więcej na ten temat: ANDRZEJCZAK 1999: 117–126.

⁷ O recepcji pisarki w Polsce pisze m.in. Maria KŁAŃSKA (2007).

motyw ondyny w sposób niezwykle oryginalny i innowacyjny, gdyż po raz pierwszy w historii jego literackich adaptacji wodna nimfa otrzymuje w pełni prawo głosu, opowiadając swoją historię ze swojej własnej perspektywy. Mimo że również w przypadku Bachmann dostrzeżono inspirację opowiadaniem Fouqués oraz dramatem Jeana Giraudoux' *Ondine* (1936) (por. El NAWAB 1993), to w krytycznych przyczynkach poświęconych utworowi austriackiej pisarki wskazuje się przede wszystkim na zerwanie z typowym dla motywu ondyny obrazowaniem (por. np. OTTO 2001). Nietypowy jest przede wszystkim już sam moment związania akcji: Bachmann przedstawia bowiem historię istoty wodnej, która po nieszczęśliwym zakończeniu swojego związku z mężczyzną o imieniu Hans – jego zdradzie – wraca do swojego żywiołu. Pisarka ukazuje nimfę w chwili odejścia, każąc jej wygłosić monolog, będący rodzajem mowy pożegnalnej, w której Ondyna dokonuje rozrachunku z przeszłością. Bohaterka opowiada przy tym o wielu pożegnaniach i powrotach oraz o wielu mężczyznach o imieniu Hans, którzy odpowiadali na jej nocne wołanie. Ową powtarzalność, a nawet cykliczność losu Ondyny sugeruje przy tym nie tylko treść opowiadania, ale także jego warstwa językowa: Hans to imię jakich wiele, ponadto już na początku tekstu pojawiają się takie sformułowania, jak: „Za każdym razem, gdy szłam prześwitem [...]” (BACHMANN 1994: 162), lub: „[...] gdyż nie mogę przestać wołać [...]” (BACHMANN 1994: 162), które wbrew intencji zawartej w tytule – *Ondyna odchodzi* – stawiają jej ostateczne odejście pod znakiem zapytania. Z tej racji nie można oprzeć się wrażeniu, że bohaterka Bachmann wypowiada się z jednej strony w swoim własnym imieniu, akcentując swoją wyjątkową pozycję, z drugiej zaś za jej pośrednictwem dochodzą do głosu także jej (literackie i mitologiczne) antenatki. Można by nawet zaryzykować stwierdzenie, że staje się w tym sensie podmiotem polifonicznym, pełniącym dwojaką funkcję: nośnika pewnych uniwersalnych, a zarazem charakterystycznych dla tej postaci treści, przywoływanych i powielanych na kartach literatury przez autorów przede wszystkim płci męskiej, a zarazem destruktora owych treści, poddającego je bezlitosnej krytyce, a nawet dekonstrukcji.

Fakt, iż postać Ondyny jest w tym przypadku wytworem kobiecej, a nie męskiej, wyobraźni, ma niebagatelne znaczenie. Istotna jest bowiem nie tylko zmiana dotychczasowego paradygmatu narracyjnego, lecz także jego upłciowienie, którego konsekwencją jest widoczne nasylenie tekstu problematyką kluczową dla dyskursu płci. Na tę właściwość opowiadania Bachmann zwrócono uwagę już w latach 80. XX wieku, gdy w ramach badań ukierunkowanych feministycznie twórczość austriackiej pisarki zaliczono do nurtu tzw. ukrytej literatury kobiet (WEIGEL 1987: 32), a więc takiego rodzaju kobiecego pisarstwa, które

antycypuje kluczowe kwestie dyskursu feministycznego w sposób zawołowany, odwołując się m.in. do przekazów mitologicznych. W omówieniach opowiadań Bachmann pochodzących z tego okresu dominuje paradygmat uwypuklający uwikłanie kobiety w ustanowiony przez mężczyzn system opresji oraz wynikające z tego konsekwencje. I tak, jedna z badaczek zauważa, że ukochany Ondyny jest reprezentantem porządku patriarchalnego (SCHUSCHENG 1987: 100), a ona sama obnaża żądzę władzy, którą opętani są mężczyźni, podczas gdy w innej interpretacji czytamy, że męskie pragnienie stworzenia związku, który opierałby się na relacji władca – poddany, uwidacznia się przede wszystkim na płaszczyźnie języka, którym posługują się mężczyźni (RAUCH 1985: 29).

O ile kwestia emancypacji głównej bohaterki – a więc ostatecznego zerwania z przypisywanymi jej przez mit i tradycję literacką rolami – pozostaje sprawą otwartą, o tyle bez wątpienia można powiedzieć, że utwór *Ondyna odchodzi* jest tekstem o emancypacyjnym potencjale: pragnieniu wyrwania się z obowiązujących schematów myślenia i więzów nakładanych na relacje damsko-męskie przez społeczeństwo i (stanowioną dotąd przez mężczyzn) tradycję. Ondyna zdaje się widzieć i rozumieć więcej niż przeciętny człowiek, a rzeczy pozornie błahe i oczywiste budzą jej zdumienie:

Zawsze mnie zdumiewało, że dajecie swoim kobietom pieniądze na zakupy i na ubrania, i na urlop latem, że je zapraszacie (zapraszam, płacę, ma się rozumieć). Kupujecie i pozwalacie się kupować. Budzicie we mnie śmiech i zdumienie [...].

BACHMANN 1994: 165

Ondyna w tekście Bachmann nie godzi się na bycie marionetką w rękach mężczyzny; z zaciętością stawia czoła konsekwencjom związanym z byciem kobietą w zmaskulinizowanym społeczeństwie, w którym wszelkie normy i zasady ustalane są z wykluczeniem kobiety: „Och, wy i te wasze muzy, juczne zwierzęta i wasze uczone, rozumne towarzyszyki, które dopuszczacie do rozmowy...” (BACHMANN 1994: 165). Zarazem jednak w tych samych mężczyznach dostrzega pewne pozytywne wartości: „Dobra była mimo wszystko wasza mowa, wasze błędzenie, wasza zapalczywość [...]”; „Pochwalić trzeba wasze ręce, gdy ujmujecie kruche przedmioty [...]” (BACHMANN 1994: 170). Ów ambiwalentny stosunek nimfy do mężczyzn sprawia, iż nie jawi się ona jednoznacznie ani jako rewolucjonistka, ani jako bojowniczką o prawa kobiet. W tym kontekście Kurt Bartsch słusznie ocenia, iż

z ruchem kobiet z lat 70. [XX wieku – N.N.M.] Bachmann podziela bez wątpienia rozczarowanie i niezadowolenie ze sposobu współistnie-

nia płci w społeczeństwie konsumpcyjnym [...], zdominowanym przez męski racjonalizm. Inaczej jednak niż wojujące feministki, nie wydaje sądu jednoznacznie potępiającego mężczyzn.

BARTSCH 1983: 83

Można przy tym dodać, że powodem (a jednocześnie przeszkodą), dla którego wodna nimfa nie staje się radykalną feministką, jest – jak się wydaje – jej pragnienie miłości: zrywającej z konwencją oraz z myśleniem nastawionym na uzyskanie korzyści (WOLF 1989: 105), stawiającej się w poprzek obowiązującego porządku, niosącej obietnicę szczęścia z dala od społecznych ustaleń, pojmowanej jako to, czego nie da się wyrazić językiem (BAACKMANN 1995: 49). Pragnienie to sprawia zarazem, że Ondyna odwraca się od świata, który ją do siebie przywołał; dystansując się od porządku ustanowionego przez mężczyzn, staje się jednocześnie outsiderką oraz figurą, za której pośrednictwem ów świat jest charakteryzowany (FASSBIND-EIGENHEER 1994: 106). Jako uosobienie emancypującej się, a jednocześnie uwikłanej w miłość kobiecości, Ondyna jest przy tym istotą na wskroś tragiczną: jej pragnienie miłości stoi bowiem w sprzeczności do jej woli samostanowienia. Oddając się miłości, zgadza się bowiem na bycie zależną. Ów paradoks skazuje ją na wieczne powroty i nieustanne popełnianie tego samego błędu – poszukując miłości, Ondyna niejako zaocznie akceptuje związane z nią cierpienie, wydając na siebie wyrok wiecznego braku ukojenia. Odczytując opowiadanie w ten sposób, należałoby raczej uznać Ondynę za uosobienie feministycznej antyutopii – obraz uwikłania kobiety w struktury patriarchalne, która, podejmując próbę samostanowienia, przegrywa w starciu ze zinternalizowanymi wbrew jej woli schematami myślenia i postępowania.

Na owo zniewolenie wskazuje przy tym przede wszystkim metafora wody: to woda, z której pochodzi nimfa, nie pozwala jej bowiem „ujrzyć” mężczyzn „inaczej”, niż by chciała, w niej samej zaś („między mną a mną”) istnieje „mokra granica” (BACHMANN 1994: 163). Ta „mokra granica” pozwala przypuszczać, że tożsamość Ondyny jest rozdarta, a ona sama nie należy w pełni ani do samej siebie, ani do świata mężczyzn⁸. W tym sensie woda – zgodnie z mitologicznym przekazem naturalny habitat ondyn – jawi się jako wróg, który nie pozwala jej w pełni być sobą. Bachmann podważa tym samym dobrze znany stereotyp, rozpowszechniony w kulturze europejskiej, zgodnie z którym kobiecość kojarzona jest z tym, co związane z naturą, podczas gdy męskość jest utożsamiana ze sferą kultury. Nie bez znaczenia jest w tym

⁸ Niemiecka feminolożka mówi natomiast o tożsamościowym niedookreśleniu postaci Ondyny. Por. WEIGEL 1987: 220.

kontekście fakt, że w swoim monologu Ondyna uwypukla rolę, jaką w jej postrzeganiu świata odgrywa wzrok – pragnie przecież „ujrzeć” mężczyzn „inaczej”. Co znaczące, metaforą spojrzenia pisarka posługuje się jeszcze w dwóch innych miejscach opowiadania:

[...] gdy z lampy sączyło się światło, powstawał prześwit, pokój był wilgotny i zadymiony, i gdy tak staliście, zagubieni, na zawsze zagubieni, ponieważ pojęliście, wówczas nadchodziła moja chwila. Mogłam wejść ze spojrzeniem, które wzywa. Myśl! Bądź! Powiedz!

BACHMANN 1994: 166

A kilka wersów dalej czytamy:

Lecz ja nauczyłam was jednym spojrzeniem, gdy wszystko było doskonałe, jasne i nieokiełznane – mówiłam wam: Śmierć w tym jest. I: W tym jest czas. A równocześnie: Idź precz, śmierci! I: Zatrzymaj się, czasie! To wam powiedziałam.

BACHMANN 1994: 167

Nie można oprzeć się wrażeniu, że Ondyna – jako ta, która patrzy, a nie obiekt czyjegoś spojrzenia – ośmiela się odwrócić utarte sposoby myślenia odnoszące się do tego, co stereotypowo męskie i kobiece: w większości tekstów kultury to mężczyzna jest bowiem patrzącym bądź tym, za pośrednictwem którego czytelnik „widzi” opowiedziany przez niego świat (por. STEPHAN 2006: 69). Co jednak w tym kontekście bardziej istotne, spojrzenie wodnej istoty ma przedziwną, a zarazem ogromną moc: nimfa może bowiem nauczyć tego, czym są rzeczy ostateczne – śmierć i czas, umiejętności zapanowania nad nimi, i, co chyba jeszcze bardziej znaczące, posiada umiejętność konstytuowania drugiej osoby w pozycji podmiotu kartezjańskiego: jej skierowane do mężczyzny słowa: „Myśl! Bądź! Powiedz!” sytuują ją w pozycji tej, która ustanawia porządek oparty na logosie, a nie w pozycji jego bezwolnego (i bezrozumnego) obiektu. Nimfa ośmiela się zatem zdekonstruować owo dualistyczne pojmowanie płci, a nawet podważyć wszechwładzę mężczyzny jako tego, który zwyczajowo stoi po stronie logosu. Nie dziwi zatem fakt, iż logocentryczny porządek, do którego nimfa wkracza za sprawą Hansa, nie pozwala jej zadomowić się w nim na dobre. Stawiając się w pozycji zarezerwowanej zwyczajowo dla mężczyzn, nimfa podważa uświęcony ład świata i musi zostać z niego wykluczona. W jej przypadku jest bowiem tak, jak pisze niemiecka feminolożka Inge Stephan, powołując się na przykład mitologicznej Meduzy: „Odwrócenie spojrzenia ma zawsze śmiertelne skutki” (por. STEPHAN 2006: 69). Podobnie dzieje się z bohaterką Bachmann: Ondyna wprawdzie nie umiera, lecz

staje się – jako patrząca – więźniem swojej tożsamości: jest skazana na „prześwit” jako tę przestrzeń pomiędzy światami, która wprowadzie pozwala jej zmanifestować swoją obecność, ostatecznie jednak uniemożliwia w pełni zaistnieć w porządku patriarchalnym.

Nie będzie więc przesadą stwierdzenie, iż opowiadanie Bachmann wpisuje się w nowoczesny dyskurs o płci, wyznaczając nowe, nacechowane myśleniem (pre)feministycznym, trajektorie obrazowania wodnych nimf. Interesujące i uprawnione wydaje się zatem pytanie, czy w wyznaczonym przez Bachmann kierunku podążają także inne współczesne pisarki austriackie, w których twórczości pojawia się motyw wodnej istoty. Równie ciekawa wydaje się przy tym kwestia nasycenia tego motywu treściami istotnymi z punktu widzenia krytyki feministycznej. Na szczególną uwagę zasługują tutaj dwie pisarki, w stosunku do których takie działanie badawcze wydaje się szczególnie uzasadnione: zarówno Barbara Neuwirth, jak i Barbara Frischmuth podejmują bowiem w swojej twórczości problemy istotne z kobiecego, a często także feministycznego, punktu widzenia.

**Ondyna jako piękne ciało:
opowiadanie *Nimm diese Rosen, Schöne*
Barbary Neuwirth**

Urodzona w 1958 roku Barbara Neuwirth jest „literatką, wydawczynią, dokumentarzystką [...], feministką [...]” (TREUDL 1993: 172), współtwórczynią wiedeńskiego wydawnictwa Wiener Frauenverlag (przekształconego w 1997 roku w Milena Verlag), publikującego teksty autorstwa kobiet, oraz aktywistką społeczną, angażującą się w działania zmierzające do wprowadzenia faktycznego równouprawnienia kobiet w Austrii. W jednym ze swoich esejów poświęconych ruchowi kobiet w latach 90. XX wieku pisarka pisze, iż to właśnie w tym czasie kwestia kobieca stała się szczególnie paląca, gdyż w Austrii pożegnano się z solidarnością, równouprawnieniem i emancypacją kobiet (por. NEUWIRTH 1999). Problematyka ta znajduje swoje odbicie w jej pisarstwie: Neuwirth jest autorką opowiadań i krótkich form prozatorskich, których w większości bohaterkami są kobiety, z uporem walczące o swoje miejsce na ziemi (zbiory opowiadań *In den Gärten der Nacht. Phantastische Erzählungen* [W ogrodach nocy. Opowiadania fantastyczne], 1990, *Dunkler Fluß des Lebens* [Mroczna rzeka życia], 1992, nowela *Im Haus der Schneekönigin* [W domu Królowej Śniegu], 1994) (por. NOWARA 2012) oraz dramatów, będących nowoczesnym przetworzeniem klasycznych tematów (*Antigone. Und wer spielt die Amme?* [Antygona. A kto zagra nianię?], 2003, *Eurydike* [Eurydyka], 2005).

Pochodzące ze zbioru *Dunkler Fluß des Lebens* opowiadanie *Nimm diese Rosen, Schöne* [Przyjmij te róże, Piękna], poświęcone nimfie wodnej, zaczyna się *medias in res*, gdy pierwszoosobowa narratorka (jak się później okaże – ondyna), zadaje sobie pytanie o powód pojawienia się w niej uczucia obcości w stosunku do mężczyzny, z którym podróżuje tratwą po nieokreślonej bliżej rzece. Narratorka i bezimienny mężczyzna są kochankami, płynącymi w nieznanym kierunku: Ondyna w myślach konsekwentnie określa swojego wybranka mianem „Mężczyzna”, sama zaś przyznaje, że ma trzy imiona, lecz ujawnia tylko dwa z nich: Obca i Ondyna. Jak dowiadujemy się z jednej z kilku retrospekcji, mężczyzna spotkał samotną Ondynę w „Zatoce Śnieżnych Róż”⁹ (NEUWIRTH 1992: 176), skąd zabrał ją na tratwę. W trakcie rejsu kochankowie wyznają sobie miłość i zawierają symboliczny ślub. Ich podróż kończy się w portowym mieście u ujścia rzeki, w którym mężczyzna zdradza Ondynę. Zraniona nimfa zostawia ukochanego z kochanką, sama zaś wchodzi do rzeki i odpływa ku jej źródłom. Opis podróży obydwu postaci stanowi jednak tylko jedną z dwóch warstw narracyjnych, z jakich składa się opowiadanie: druga z nich to dialog Ondyny z ojcem, powracający w jej myślach na zasadzie reminiscencji.

Mimo że, podobnie jak u Bachmann, mamy tutaj do czynienia z narratorką pierwszoosobową, to w tekście pojawiają się także dialogi między mężczyzną a nimfą, wprowadzające do opowiadania bezpośredni punkt widzenia mężczyzny. Ewidentnym nawiązaniem do tekstu *Ondyna odchodzi* jest natomiast fragment, w którym nimfa po zdradzie mężczyzny zwraca się w myślach do ojca, stwierdzając, iż „potworem nie jest zwierzę, lecz człowiek” (NEUWIRTH 1992: 182). Chodzi tutaj o parafrazę słów, od których zaczyna się monolog Ondyny u Bachmann: „O ludzie! Wy, potwory!” (BACHMANN 1994: 162). Do wniosku, iż ludzie są potworami, Ondyna u Neuwirth musi jednak wpierw dojść, nie posiada bowiem, tak jak Ondyna u Bachmann, samoświadomości swojego istnienia: jej pojawienie się w świecie ludzi jest bowiem niczym narodziny niepojmującej niczego istoty, a ona sama jawi się jako *tabula rasa*, którą zapisują dopiero doświadczenia zebrane w podróży z mężczyzną.

⁹ Wszystkie tłumaczenia na język polski – o ile nie podano inaczej – są mojego autorstwa – N.N.M. Warto tutaj zwrócić uwagę na symbolikę róż: Ondyna prosi ojca o gałązkę róży, lecz gdy ją dostaje, ojciec ostrzega ją, że będzie musiała za nią słono zapłacić – pozna szczęście, lecz wkrótce po nim zazna nieszczęścia. I tak się faktycznie dzieje: pod koniec opowiadania Ondyna żałuje przyjęcia róży. Nietrudno w tym kontekście utożsamić różę z miłością, która początkowo jest źródłem uniesienia, by z czasem stać się przyczyną cierpienia. Z kolei białe róże w zatoce, w której ukazała się nimfa, podkreślają niewinność Ondyny w chwili jej „narodzenia” – pojawienia się w świecie ludzi.

Najważniejszym z owych doświadczeń – podobnie jak u Bachmann – jest doświadczenie miłości, której dysponentem od początku jest mężczyzna: w jego wydaniu miłość staje się narzędziem władzy i przywiązywania do siebie drugiego człowieka. W jednym z fragmentów tekstu Ondyna wyznaje: „[...] potem widziałam jego usta, które bezdźwięcznie formowały słowo, słowo, którym mnie do siebie przywiązał, słowo miłość, miłość, miłość [...]” (NEUWIRTH 1992: 175), by w innym miejscu ponownie wyznać: „[...] i czyż nie było tak, że to słowo było jego wynalazkiem, jego potężnym czarem, którym mógł mnie do siebie przywiązać i którym przywiązywał mnie do siebie [...]” (NEUWIRTH 1992: 175).

Jej stosunek do miłości ewoluuje pod wpływem wspólnej podróży: wprawdzie Ondyna jest gotowa oddać za nią wszystko, potem jednak odkrywa, że miłość to puste słowo i że może ranić, w końcu zaś pojmuję, że to ciężar, który przywiązywał ją do ziemi. Co przy tym frapujące, zdradzając Ondynę, mężczyzna uwalnia ją jednocześnie od ciężaru miłości, którym obarcza swoją nową kochankę. Gdy Ondyna wyobraża sobie, że mężczyzna obejmuje inną kobietę i wyznaje jej miłość, ma wrażenie, że jej „ciało traci ciężar, jakim było życie na ziemi, jak gdyby ciężar, który mężczyzna nazywał miłością, został nagle [z niej – N.N.M.] zdjęty [...]” (NEUWIRTH 1992: 181), by parę wierszy dalej wyznać: „Jakże lekka jestem bez tego dziwnego szczęścia miłości” (NEUWIRTH 1992: 183). Wodna istota odkrywa zatem miłość jako rozkosz iluzji, a deziluzja przynosi wprawdzie uczucie rozczarowania, jednocześnie jednak działa na nią niczym *katharsis*.

Dyskurs miłości zostaje tym samym ściśle powiązany z dyskursem ciała: co znaczące, inaczej niż w dotychczasowych realizacjach motywu ondyny, nimfa w utworze Neuwirth nie dąży do uzyskania duszy. Gdy Ondyna materializuje się w postaci kobiety i pojawia się w „Zatoce Śnieżnych Róż”, jest właśnie przede wszystkim pięknym – niemym, bezwolnym i nieświadomym swego ja – ciałem, na które zwraca uwagę mężczyzna. Od początku też związek Ondyny i mężczyzny opiera się na fascynacji jej ciałem i to właśnie z nim związane są jego – z gruntu stereotypowe – oczekiwania: Ondyna ma być obiektem jego adoracji (dlatego, zwracając się do nimfy, prosi ją, aby rozpuściła włosy), jego ozdobą (z nią u boku mężczyzna chce pokazać się w mieście) oraz matką jego dziecka, które ma stać się „znakiem ich miłości” (NEUWIRTH 1992: 178). Frapujące jest przy tym, że to właśnie ta prośba mężczyzny budzi zdziwienie Ondyny – podczas gdy jego pozostałe prośby nimfa spełnia nieomal bezrefleksyjnie. Gotowa jest więc odegrać rolę kochanki, obiektu westchnień i przedmiotu adoracji, a nawet żony, ale już nie matki. Problem macierzyństwa zdaje się także źródłem uczucia obcości, jakie Ondyna zaczyna żywić w stosunku do ukochanego. Jest to jednak

jedyne takie miejsce w tekście, gdy nimfa nie tyle sprzeciwia się wymaganiom mężczyzny, ile nie traktuje ich jako czegoś oczywistego. Jej zdziwienie nie pociąga jednak za sobą żadnego innego działania: wodna panna dalej podróżuje wspólnie z mężczyzną i jest mu uległa¹⁰. Związek z mężczyzną oparty jest przy tym jednoznacznie na seksualnej fascynacji, co ujawniają jego pożądliwe spojrzenia, a przede wszystkim pytanie: „Piękna, czy mogę patrzeć na ciebie, gdy będziesz się przebierać?” (NEUWIRTH 1992: 174). Jak w wielu tekstach kultury, tak i tutaj spojrzenie jawi się jako synonimiczny odpowiednik seksualnego pożądania.

To również cielesna fascynacja jest tym czynnikiem, pod wpływem którego tożsamość Ondyny ulega przemianie: „[...] i nieważne, czym byłam kiedyś, w jego objęciach stałam się kobietą, której on sobie życzył [...]” (NEUWIRTH 1992: 175). Można odnieść wrażenie, że mężczyzna w miłosnym akcie stwarza kobietę niczym Bóg lepiący pierwszego człowieka z gliny, powołując do życia wytwór swoich marzeń: w tym sensie Ondyna nie zyskuje własnej tożsamości, lecz zyskuje tożsamość zaprojektowaną dla niej przez mężczyznę. Co znaczące, tak dzieje się także w przypadku innej kobiety, z którą mężczyzna zdradza Ondynę. Również ją mężczyzna formuje według własnego upodobania: „[...] a ona stawała się piękna pod wpływem jego pieszczot, jej niezgrabne kształty nabierały w jego rękach gracji [...]” (NEUWIRTH 1992: 181). Zachowanie kochanka Ondyny nie odbiega przy tym od postępowania innych ludzi, których Ondyna spotyka na swojej drodze: „Szłam między domami, po dnie ogromnych przepaści, i czułam na sobie spojrzenia tysiąca mężczyzn i tysiąca kobiet, które, nie pytając, rozbierały mnie” (NEUWIRTH 1992: 176). Nimfa jako kobiece ciało *per se* jest przedmiotem pożądania i obiektem seksualnym, a to, czego doświadcza, przydarza się także wielu innym kobietom: wchodząc do rzeki po zdradzie mężczyzny, Ondyna czuje, że „jej ciało było jak wiele tysięcy innych ciał” (NEUWIRTH 1992: 178). Rzecz ma się podobnie ze zdradą mężczyzny – nie jest ona czymś wyjątkowym, co przydarza się wyłącznie jej, lecz nabiera charakteru uniwersalnego doświadczenia, wspólnego wszystkim kobietom. W miejsce przypadkowej kobiety, z którą zdradza Ondynę mężczyzna, mogłaby się pojawić każda inna:

Stałam w pewnym mieście, wokół mnie kamienne góry domów,
a w nich pokój, w którym pewien mężczyzna prowadził do łóżka pewną kobietę, i była ona mała i duża, i niezgrabna i koścista, i gruba

¹⁰ Może właśnie dlatego, gdy mężczyzna prosi ją, aby została matką ich dziecka, Ondyna dziwi się – jej reakcja współgra z faktem, iż figura matki jest w tekście wielką nieobecną: nie znając własnej matki, Ondyna nie może w konsekwencji sama odkryć w sobie matczynego powołania.

i chuda, i brązowo- i czarno- i rudowłosa, a jej twarz piękna i brzydka, i stara, i bardzo młoda [...].

NEUWIRTH 1992: 182

Frapujące jest to, że Ondyna – zmieniając schemat narracji charakterystyczny dla mitologicznych przekazów – nie mści się na wiarołomcy: to on powoli zabija ją (jej ciało), biorąc sobie inną i wyznając innej miłość. Odchodząc, nimfa opuszcza swoje ciało, które upodabnia się do ciała zmarłej Ofelii:

[...] i leżę w wodzie z otwartymi oczami i nie pamiętam już, czym są słowa, a potem jestem daleko od tego ciała i widzę je, jak podobne do wyrwanej z korzeniami wodnej rośliny płynie w głąb morza, jak jego różowe sutki ssą małe ryby, gnieźdząc się w jego złotych włosach, całując jego otwarte usta i zlizując z jego oczu sól.

NEUWIRTH 1992: 183

Tym sposobem wodna istota zostaje zredukowana do bezwolnego przedmiotu, który nawet po śmierci jest obiektem pożądania, niebędącego w stanie się zemścić, ani nawet powziąć myśli o odwecie.

Przyczyn takiego stanu rzeczy można przy tym upatrywać w fakcie, że wodna nimfa nie ma świadomości płci, a świat, do którego wkroczyła za pośrednictwem mężczyzny, jest światem na wskroś zmaskulinizowanym – Ondyna od początku pojawienia się w „Zatoce Śnieżnych Róż” jest zdana na mężczyznę, jego punkt widzenia i przede wszystkim – jego język. Język, którego używa, jest językiem mężczyzny, nie jej. Jak dalece jest od niego uzależniona, uświadamia przede wszystkim fakt, iż musi się nim posłużyć, aby poznać samą siebie – aby dotrzeć do swoich wspomnień, musi posługiwać się mową, której nauczył ją mężczyzna: droga do własnego „ja” prowadzi nieubłagane przez męski porządek. Jako jedyny i niezbywalny dysponent języka mężczyzna wydobywa Ondynę z nicości, podając jej rękę i zwracając się do niej słowami: „Chodź, musisz marznąć w twojej samotności” (NEUWIRTH 1992: 176). Ondyna musi przy tym przyjąć język mężczyzny jako swój, gdyż jest on warunkiem uzyskania przez nią człowieczeństwa:

Odkąd pewnego marcowego poranka weszłam na tratwę, każda sytuacja była ubrana w słowa, aż wreszcie uświadomiłam sobie, że język stał się najważniejszym środkiem mojego stawania się człowiekiem.

NEUWIRTH 1992: 176

Wkroczenie do porządku symbolicznego – by użyć terminologii Lacana – dokonuje się zatem za pośrednictwem języka. Co znaczące,

porządek go poprzedzający – a więc semiotyczny –znaczony był ciszą. Ondyna nie jest nawet pewna, czy miała wtedy świadomość samej siebie i za pomocą jakiego medium komunikowała się ze światem. Dopiero nauczwszy się języka od mężczyzny, nimfa może przypomnieć sobie swoje rozmowy z ojcem – lecz także one uświadamiają, że w owej przed-świadomej fazie nie była dysponentką swojego losu: by pojawić się w zatoce, musiała wpięrw uzyskać zgodę swojego ojca. Sięgając ponownie do teorii psychoanalitycznych¹¹, można by powiedzieć, że figura ojca, łączona przez Freuda, Lacana czy Kristevą z systemem symbolicznym, do którego dziecko wkracza, uzyskawszy samoświadomość, zajmuje tutaj miejsce figury matki, kojarzonej zazwyczaj z tym, co przed-świadome: enigmatyczny ojciec, władca tajemniczego królestwa, z którego wywodzi się Ondyna, jest – jak się wydaje – semiotycznym odpowiednikiem mężczyzny ze świata ludzi (a więc porządku symbolicznego). I, co nie jest bez znaczenia, obaj posiadają nad Ondyną władzę absolutną, decydując zarówno o jej świadomym, jak i przed-świadomym „ja”. Jej uwikłanie w męski świat, a wręcz zniewolenie przez struktury patriarchalne, sięgające nawet tego, co nieuświadomione, uzmysławia dodatkowo fakt, że po zdradzie mężczyzny Ondyna nie wraca „do siebie” w dosłownym tego słowa znaczeniu, lecz do tajemniczej figury ojca: „Na swoich ustach czuję trochę soli, lecz odwracam się w stronę źródeł rzeki, gdzie będę leżeć na piersi mego ojca, jak gdybym nigdy nie opuściła jego królestwa” (NEUWIRTH 1992: 183) – czekając, można by dodać, aż kolejny mężczyzna wezwie ją do swojego świata.

Przyjmując, że los Ondyny uosabia kondycję kobiety we współczesnym społeczeństwie, stwierdzić trzeba, iż Neuwirth stawia z gruntu pesymistyczną diagnozę co do jej sytuacji, ewokując obraz totalnej supremacji mężczyzny i wykluczenia kobiety z męskiego porządku. Kobiecie tej odebrano nawet prawo do bycia aktywną w ramach ról przewidzianych dla niej przez mit: egzotycznej uwodzicielki i bezlitosnej mścicielki, a w zamian za to zredukowano do bycia pięknym, zdanym na łaskę i niełaskę mężczyzny, ciałem.

¹¹ Postaci wodnych kobiet wydają się ciekawym przedmiotem dociekań ukierunkowanych psychoanalitycznie. Próbę analizy porównawczej motywu ondyn z perspektywy psychoanalitycznej podejmuje np. Katarzyna SZKARADNIK (2015).

Meluzyna – kobieta lekkich obyczajów: *Otter* Barbary Frischmuth

Podobnie jak pisarstwo Ingeborg Bachmann, twórczość Barbary Frischmuth (rocznik 1941) „stanowi o kształcie współczesnej austriackiej literatury kobiet” (ŁAWNIKOWSKA-KOPER 2007: 132). Pisarka porusza się jednak z dala od feminizmu w jego radykalno-wojującym wydaniu, mimo że jej nazwisko przywoływane jest często w kontekście formowania się drugiej fali ruchu kobiet w niemieckim obszarze językowym. Zdaniem jednego z badaczy jej twórczości, Frischmuth wychodzi poza typową dla tego okresu literaturę feministyczną, „rozsadzając moralistyczno-autobiograficzny krąg, w którym literatura ruchu kobiet, sięgająca do realistyczno-mimetycznych środków wyrazu, poruszała się od swoich początków” (SCHNELL 1993: 413). Wprowadzając poetykę i postaci ze świata baśni i fantazji, Frischmuth „w swoich utworach analizuje kondycję kobiety we współczesnym społeczeństwie, poddając krytyce wszelkie mechanizmy zniewolenia i dehumanizacji”¹². Intencja ta uwiadacza się w opowiadaniu *Die Klosterschule* [Szkoła zakonna] (1968), w którym autorka wskazuje na problem języka jako narzędzia kontroli, opresji i indoktrynacji oraz skazanej na niego kobiecości, dla której nie istnieje tożsamość inna niż ta pojmowana tradycyjnie (EIGLER, KORD 1997: 135), oraz chyba w największym jej sukcesie czytelnicznym, pierwszym tomie trylogii *Die Mystifikationen der Sophie Silber* [Mistyfikacje Sophie Silber] (1976), niebędącym, w ocenie jednej z badaczek, „ani feministyczną satyrą, ani feministyczną rewoltą”, lecz „opowiedzianą w ciepłym tonie historią emancypacji” (CELLA 1982: 225).

Wodna nimfa – meluzyna – jest bohaterką pomieszczonego w zbiorze *Mörderische Märchen* [Mordercze baśnie] krótkiego opowiadania *Otter* [Żmija] (1989). Wbrew tytułowi nie jest jednak jego główną bohaterką, lecz przypadkową towarzyszką mężczyzny, wokół którego koncentruje się akcja. Inaczej także niż u Bachmann i Neuwirth, jej postać zostaje przybliżona czytelnikowi za pośrednictwem trzecioosobowego narratora, który ma wprowadzić wgląd w myśli i przeżycia mężczyzny, jednak w postać meluzyny już nie. Obraz wodnej istoty wyłania się z przemyśleń i komentarzy mężczyzny oraz z wypowiedzianych przez nią z rzadka kwestii.

Akcja rozgrywającego się współcześnie opowiadania daje się streścić w kilku zdaniach: w wyniku tragicznej śmierci przyjaciela główny bohater – anonimowy mężczyzna – awansuje w pracy. Dręczące go poczucie winy z powodu wypadku przyjaciela sprawia, że wychodzi z przyjaciela

¹² <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Frischmuth-Barbara;3902842.html> (4.01.2017).

zorganizowanego z okazji swojego awansu w pracy i mimo nieprzyjemnej pogody (jest zimno, mokro i pada śnieg) udaje się do parku, gdzie ma nadzieję spotkać kobietę lekkich obyczajów, nie ma bowiem ochoty wracać do swojej przyjaciółki. Wtedy w jego pobliżu materializuje się meluzyna, która zaprasza go do samochodu i odwozi do swojego domu, gdzie mężczyzna przez kilka dni korzysta z jej usług. Po tym czasie mężczyzna wraca do pracy. Gdy zbity z tropu bohater zastanawia się, jak usprawiedliwić swoją kilkudniową absencję, okazuje się, że od momentu jego zniknięcia upłynęła zaledwie noc.

Zgodnie z tradycyjnym przekazem meluzyna pojawia się więc w chwili, gdy mężczyzna wpada w tarapaty – mimo że nie chodzi o dosłowne zagrożenie życia, to bohater potrzebuje jej pomocy, aby przetrwać wewnętrzny kryzys i uciszyć wyrzuty sumienia. Wyjątkowo wyraźnie sugerowany jest także jej związek z wodą: prostytutka mieszka w domku nad rzeką, na półkach jej mieszkania leżą muszelki i amonity, z upodobaniem zajada się homarami i rakami. Zapadając w sen w jej domu, mężczyzna odnosi zaś wrażenie, że przenosi się do podwodnego świata. Podobnie jak w tradycyjnych przekazach, meluzyna, przyjmując mężczyznę do swojego domu i oddając mu swoje ciało, stawia mu warunek – nawet podczas pożycia pragnie pozostać w pończochach, umocowanych do paska okalającego jej biodra: „Tak już ma, nigdy nie pokazuje się z nagimi stopami. Tik, niech nazwie to, jak chce, ona przy tym pozostanie i nie ma co na to więcej tracić słów” (FRISCHMUTH 1992: 66). Inaczej jednak niż w tradycyjnych realizacjach tego motywu, meluzyna nie ostrzega mężczyzny przed możliwymi konsekwencjami złamania tabu. Podobnie jak jego literaccy antenaci, także bohater Frischmuth nie potrafi poskromić swojej ciekawości: podglądając meluzynę w kąpieli, odkrywa, że między jej palcami u stóp rozciąga się błona. Przepełniony wstrętem nie jest w stanie więcej się do niej zbliżyć. Z jej strony nie dosięga go jednak żadna kara – wskazując na pustą puszkę z pieniędzmi, nimfa odwozi go w milczeniu do biura.

Porównując postać meluzyny wykreowaną przez Frischmuth z jej legendarnym pierwowzorem, nie można oprzeć się wrażeniu, że straciła ona ową aurę wyjątkowości i niesamowitości, charakterystyczną dla jej poprzedniczek. Wyłaniając się w zimowy wieczór z zasłony śniegu, nimfa nie poraża mężczyzny swoją urodą, a bohater decyduje się skorzystać z jej usług, bo nie ma innego wyboru. Meluzyna niewiele mówi, nie pragnie niczego i nie stawia żadnych żądań – poza już wspomnianym. Podglądając nagą meluzynę w kąpieli, mężczyzna świadomie przekracza ustaloną przez nią granicę. Jak pisze Anna Maria Stuby, zakazy, które wydają meluzyny, zmierzają do zachowania kobiecej samodzielności i godności (STUBY 1992: 68). Tak wydaje się także w tym przypadku: mężczyzna,

wbrew woli meluzyny, zdobywa ostatni wolny skrawek autonomiczności i intymności, jaki wodna kobieta pragnęła zachować dla siebie.

Bohaterka Frischmuth nie ma nic z mitycznej meluzyny, potężnej czarodziejki: zostaje zredukowana do kupczącej swoim ciałem, pozbawionej wyrazu i woli do samostanowienia kobiety z marginesu. Niebagatelny jest jednak przy tym fakt, iż jej postać jest sytuowana w tekście konsekwentnie na granicy snu i jawy: mieszkając z meluzyną, bohater właściwie nieustannie śpi, w przerwach jedząc i obcując z nią. Nie ma także świadomości upływającego czasu: wydaje mu się, że spędza z wodną istotą kilka dni, podczas gdy w rzeczywistości jest to zaledwie jedna noc. Poetyka snu, w którą zostaje spowite opowiadanie, sprawia, że także sama meluzyna jawi się jako postać z sennych fantazji – jako wyśniona projekcja męskiego ja nie ma w tym sensie prawa zachowywać się inaczej, niż chciałby tego śniący o niej mężczyzna.

Uwagi końcowe

Zestawiając wykreowane przez Neuwirth i Frischmuth postaci wodnych kobiet z Ondyną Ingeborg Bachmann, nie można oprzeć się wrażeniu, że mimo rozdarcia i uwikłania w męski świat posiada ona większą niż jej następczynię wolę do samostanowienia i świadomość konsekwencji bycia kobietą w zmaskulinizowanym społeczeństwie. Bohaterka Bachmann jest istotą zdolną do krytycznej refleksji i werbalizacji trapiących ją problemów, podczas gdy wodne nimfy Neuwirth i Frischmuth zdają się skazane na bezrefleksyjne pełnienie ról, które przypisuje im porządek patriarchalny. Zredukowane do pięknych, nieomal milczących, a nawet sprzedajnych, ciał, nie pragną (bądź nie są w stanie) nawet kusić ani uwodzić: nie mają w sobie nic z niszczycielskich *femme fatales*, stając się figurami ekskluzji kobiety z przestrzeni fallocentrycznej. W tym sensie opowiadanie Bachmann, mimo że opublikowane kilkadziesiąt lat wcześniej niż utwory Neuwirth i Frischmuth, urasta nieomal do rangi feministycznego manifestu: wodna kobieta u Bachmann staje się podmiotem swojej własnej historii, podczas gdy jej następczynię mogą być owej historii jedynie bezwolnymi przedmiotami.

Literatura

ANDRZEJCZAK Henryka (1999): *Motyw Meluzyny-wietrznicy w śląskich podaniach*. W: MALICKI Jan/HESKA-KWAŚNIEWICZ Krystyna (red.): *Śląskie miscellanea*. T. 12. Katowice: 117–126 [Prace Komisji Historycznoliterackiej nr 22].

- BAACKMANN Susanne (1995): „Beinah mörderisch wahr“: *Die neue Stimme der Undine. Zum Mythos von Weiblichkeit und Liebe in Ingeborg Bachmanns „Undine geht“*. In: *The German Quarterly* Nr. 68/1: 45–59.
- BACHMANN Ingeborg (1994): *Ondyna odchodzi*. W: TEJŻE: Rok trzydziesty. Przeł. Krzysztof JACHIMCZAK. Kraków: Wydawnictwo Literackie: 162–171.
- BARTSCH Kurt (1983): „Schichtwechsel“? *Zur Opposition von feminin-emotionalen Ansprüchen und maskulin-rationalem Realitätsdenken bei Ingeborg Bachmann*. In: JURGENSEN Manfred (Hg.): *Frauenliteratur. Autorinnen – Perspektiven – Konzepte*. München: Lang: 76–89.
- BORKOWSKA-RYCHLEWSKA Alina (2007): „Ondyna“ Hoffmanna – u źródeł romantycznej opery i dramatu. W: *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* nr 98/2: 27–41.
- CELLA Ingrid (1982): „Das Rätsel Weib“ und die Literatur. *Feminismus, feministische Ästhetik und die Neue Frauenliteratur in Österreich*. In: ZEMAN Herbert (Hg.): *Amsterdamer Beiträge zur Neuen Germanistik*. Bd: 14: *Studien zur österreichischen Erzählliteratur der Gegenwart*. Amsterdam: 189–228.
- EIGLER Friederike Ursula, KORD Susanne (1997): *The Feminist Encyclopedia of German Literature*. Westport, London: Greenwood Press.
- EL NAWAB Mona (1993): *Ingeborg Bachmanns „Undine geht“*. Ein stoff- und motivgeschichtlicher Vergleich mit Friedrich de la Motte-Fouqués „Undine“ und Jean Giradoux’ „Ondine“. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Encyklopedia PWN: <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Frischmuth-Barbara;3902842.html> (4.01.2017).
- FASSBIND-EIGENHEER Ruth (1994): *Undine oder die nasse Grenze zwischen dir und mir. Ursprung und literarische Bearbeitungen eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouque zu Ingeborg Bachmann*. In: MÜLLER Ulrich, HUNDSNURSCHER Franz, SOMMER Cornelius (Hg.): *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik*. Nr. 291. Stuttgart.
- FRENZEL Elisabeth (1992): *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner: 647–649.
- FRISCHMUTH Barbara [1989] (1992): *Otter*. In: Dies.: *Mörderische Märchen und andere Erzählungen*. Salzburg, Wien: Dt. Taschenbuch-Verl.: 62–71.
- KŁAŃSKA Maria (2007): *Die Rezeption der Prosa Ingeborg Bachmanns in Polen*. In: BIAŁEK Edward, HAŁUB Marek, TOMICZEK Eugeniusz (Hg.): *Der Hüter des Humanen. Festschrift für Prof. Dr. Bernd Balzer zum 65. Geburtstag*. Beihefte zum Orbis Linguarum. B. 61. Dresden, Wrocław: 21–49.
- KOPALIŃSKI Władysław (2011): *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm: Bellona.
- KOPALIŃSKI Władysław [b.r.publ.]: *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. W: <http://www.slownik-online.pl/kopalinski/CB6357E546936325C1256571007453AC.php> (5.09.2017).
- LAM Andrzej [b.r.publ.]: *Siedmiokrotna Lorelei*. W: *Poezja niemieckiej poezji klasycznej w przekładach Andrzeja Lama*. W: http://knpk.ah.edu.pl/palio/html.run?Instance=wsh-postgres&_PageID=1&_CatID=1769&_LangID=1&_CheckSum=217418930 (20.12.2016).

- ŁAWNIKOWSKA-KOPER Joanna (2007): *Barbara Frischmuth – Wyobrażenia w służbie intelektu. Refleksje o literaturze i kobiecości*. W: *Zbliżenia Interkulturowe. Polska – Niemcy – Europa*, nr 2: 132–137.
- MAZUR Aneta (2001): *Transcendencja realistów. Motywy metafizyczne w polskiej i niemieckiej prozie II połowy XIX wieku*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- NEUWIRTH Barbara (1992): *Nimm diese Rosen, Schöne*. In: Dies.: *Dunkler Fluß des Lebens. Erzählungen*. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel Verlag: 171–183.
- NEUWIRTH Barbara (1999): *Das Feuer brennt weiter*. In: <http://www.barbara-neuwirth.com/texte/original/txt001.html> (12.05.2011).
- NOWARA Nina (2006): *Motyw kobiety fatalnej w wybranych utworach Gerharta Hauptmanna*. W: SZEWCZYK Grażyna Barbara (red.): *Gerhart Hauptmann. W sześćdziesiątą rocznicę śmierci*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: 27–44.
- NOWARA Nina (2012): *Das feministische Frauenbild in der Science Fiction von Barbara Neuwirth*. In: BEUTIN Heidi, BEUTIN Wolfgang, BLEICHER-NAGELSMANN Heinrich, SCHMIDT Herbert, WÖRMANN-ADAM Claudia (Hg.): *„Frauen sind dazu berufen, Utopien bewohnbar zu machen“*. *Frauenbilder in Kunst und Literatur*. Mössingen-Talheim: Talheimer 142–156.
- OPPMAN Artur (1895): *Z dziejów świata*. W: TEGOŻ: *Pieśni*. Warszawa: Nakładem Teodora Paprockiego i Spółki.
- OTTO Beate (2001): *Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- RAUCH Angelika (1985): *Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann*. In: *Modern Austrian Literature* Vol. 18, No 3/4: 21–37.
- RZEPNIKOWSKA Iwona [b.r.publ.]: *Meluzyna*. W: *Polska bajka ludowa. Słownik*. <http://bajka.umk.pl/slownik/lista-hasel/haslo/?id=114> (10.08.2017).
- SCHNELL Ralf (1993): *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- SCHUSCHENG Dorothe (1987): *Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggers*. Frankfurt/Main, Bern, New York, Paris: Lang.
- STEINKÄMPER Claudia (2007): *Melusine – vom Schlangenweib zur „Beauté mit dem Fischeschwanz“*. *Geschichte einer literarischen Aneignung*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- STEPHAN Inge (2006): *Gender, Geschlecht und Theorie*. In: VON BRAUN Christina, STEPHAN Inge (Hg.): *Gender Studien. Eine Einführung*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler: 52–90.
- STUBY Anna Maria (1992): *Liebe, Tod und Wasserfrau: Mythen des Weiblichen in der Literatur*. Opladen: Westdt. Verlag.
- SZKARADNIK Katarzyna (2015): *Porwanie – otchłanie – powołanie, czyli dokąd wabił romantyków śpiew Lorelei*. W: MODZELEWSKA Ewa, SOBOL Paweł (red.): *Romantycy na krańcach świata. Podróże egzotyczne i peregrynacje wewnętrzne*. Kraków: Księgarnia Akademicka: 177–190.

- TREUDL Sylvia (1993): *An nächtlichen Ufern. Über Barbara Neuwirth*. In: REICH-ART Elisabeth (Hg.): *Österreichische Dichterinnen*. Salzburg, Wien: Müller: 169–190.
- WEIGEL Sigrid (1987): *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwarts-literatur von Frauen*. Dülmen-Hiddingsel: Tende.
- WOLF Christa (1989): *Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann*. In: KOSCHEL Christine, VON WEIDENBAUM Inge (Hg.): *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. München: Piper: 96–107.

Ondyny i meluzyny we współczesnej niemieckojęzycznej literaturze kobiet (Bachmann, Neuwirth, Frischmuth)

Streszczenie: Artykuł jest próbą genderowego odczytania motywu ondyny i meluzyny w trzech tekstach autorstwa współczesnych pisarek austriackich: Ingeborg Bachmann (*Ondyna odchodzi*), Barbary Neuwirth (*Nimm diese Rosen, Schöne*) oraz Barbary Frischmuth (*Otter*). We wstępie autorka artykułu przybliży kontekst mitologiczny i literacki, w jakim motyw ów funkcjonuje, by następnie na tym tle umiejscowić analizy wymienionych wyżej utworów. Nie mniej ważne jest pytanie o feministyczną progresywność badanych tekstów: wychodząc z założenia, że utwór Bachmann odznacza się myśleniem (pre)feministycznym, autorka sytuuje w jego kontekście teksty Neuwirth i Frischmuth, powstałe kilkadziesiąt lat później.

Słowa kluczowe: gender, feminizm, nimfa, ondyna, meluzyna, literatura austriacka, Ingeborg Bachmann, Barbara Neuwirth, Barbara Frischmuth, wiek XX, mit

Undinen und Melusinen in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart (Bachmann, Neuwirth, Frischmuth)

Zusammenfassung: Im Beitrag wird der Versuch unternommen, eine genderorientierte Analyse des Motivs der Undine und Melusine in drei Texten zeitgenössischer österreichischer Autorinnen (Ingeborg Bachmanns *Undine geht*, Barbara Neuwirths *Nimm diese Rosen, Schöne* und Barbara Frischmuths *Otter*) zu liefern. Im einleitenden Teil des Beitrags wird der mythologische und literarische Kontext, in welchem das Motiv funktioniert, skizziert. Vor diesem Hintergrund wird anschließend die Analyse der genannten Werke vorgenommen. Nicht weniger wichtig ist die Frage nach der feministischen Progressivität der zu untersuchenden Texte: von der Annahme ausgehend, dass sich der Text Bachmanns durch ein (prä)feministisches Denken auszeichnet, werden in seinem Kontext die Texte Neuwirths und Frischmuths situiert, welche einige Jahrzehnte später entstanden sind.

Schlagwörter: Gender Studies, Feminismus, Nymphe, Undine, Melusine, österreichische Literatur, Ingeborg Bachmann, Barbara Neuwirth, Barbara Frischmuth, das 20. Jahrhundert, Mythos

Undines and Melusines in Contemporary German Women's Literature (Bachmann, Neuwirth, Fischmuth)

Abstract: The article is an attempt at a gender reading of the motif of undine and melusine in three texts by contemporary Austrian writers: Ingeborg Bachmann (*Undine Goes*), Barbara Neuwirth (*Nimm diese Rosen, Schöne*) and Barbara Frischmuth (*Otter*). In the introduction, the author describes the mythological and literary context in which this motif functions, and then places the analyses of the above mentioned works against this background. Another important issue is the question of the feminist progressiveness of the texts under examination: basing on the assumption that Bachmann's work is characterised by (pre)feminist thinking, the author places in its context the texts by Neuwirth and Frischmuth, written several decades later.

Keywords: gender, feminism, nymph, undine, melusine, Austrian literature, Ingeborg Bachmann, Barbara Neuwirth, Barbara Frischmuth, 20th century, myth

Nina Nowara-Matusik, doktor habilitowana nauk humanistycznych, adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Śląskiego, w roku 2008 doktorat na temat postaci kobiecych w prozie Iny Seidel („*da die Tränen der Frauen stark genug sein werden*“, *Zum Bild der Frau im Erzählwerk Ina Seidels*, Katowice 2016), publikacje na temat twórczości F. Schillera, G. Hauptmanna, H. Bienka, A. Scholtisa, E. Hilschera, M.L. Kaschnitz, tłumaczenia w zakresie literaturoznawstwa, kulturoznawstwa i filmoznawstwa, zainteresowania badawcze: *Gender studies*, literatura kobieca, literatura fantastyczna, niemieckojęzyczna literatura na Śląsku, opublikowała rozprawę habilitacyjną na temat problematyki artysty w twórczości Eberharda Hilschera.

Nina Nowara-Matusik, Dr. habil., geb. 1980, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Germanische Philologie der Schlesischen Universität Katowice. 2008: Promotion über Frauenbilder im Prosawerk Ina Seidels. Publikationen zu F. Schiller, G. Hauptmann, H. Bienek, I. Seidel („*da die Tränen der Frauen stark genug sein werden*“, *Zum Bild der Frau im Erzählwerk Ina Seidels*, Katowice 2016), A. Scholtis, E. Hilscher, M.L. Kaschnitz; Übersetzungen in den Bereichen Literatur-, Kultur- und Filmwissenschaft. Forschungsschwerpunkte: Gender Studies, Literatur von Frauen, phantastische Literatur, die deutschsprachige Literatur in Schlesien. Habilitationsprojekt: Künstlerproblematik im Werk von Eberhard Hilscher.
